

ペイターとロマン主義

山 川 鴻 三

美学的に言えば、ロマン主義は18世紀の新古典主義に対する反動として、新古典主義の伝統的な美の上にさらに新奇な美をつけ加えた運動である。ロマン主義を最初にこういう意味に定義したのが、ペイターの『鑑賞集』の跋文「ロマン主義論」の次の言葉である。

芸術におけるロマン的性格を形づくるのは、美に珍奇さの加わったものである。そして美への欲求はすべての芸術的創作における一定の要素であるから、ロマン的気質を形づくるのは、この美への欲求に好奇心の加わったものである。（ライブラリー版 246ページ）

なるほど、バイコンのエッセイのひとつ「美について」の中にも「均整のうちにいくらかの珍奇さがなければすぐれた美はない」という言葉があるように、彼の時代の芸術にもしばしばこの二者の混合が見受けられる。ペイターの『文芸復興』は、この時代の芸術家の中にこの二者の混合を見いだそうとする試みであるといってよい。ペイターによれば、レオナルド・ダ・ヴィンチの場合にも、「好奇心と美への欲求」が彼の天才の二つの基本的な力であるというが、この点で最も著しいのはミケランジェロの場合である。ペイターは「ミケランジェロ論」の冒頭において、彼の批評家たちが彼の天才を一方的に「珍奇さに傾く力強さ」とするのを戒めて、次のように言う。

ある種の珍奇さ、蘆薈の開花の趣が、まことに、すべての真の芸術作品の一要素である。すなわち、芸術作品がわれわれを刺激し驚かせることが不可欠である。しかし、芸術作品がわれわれに快楽を与え魅力をふりまく

こともまた、不可欠である。そしてこの珍奇さは甘美でもなければならぬ——うるわしい珍奇さでなければならない。そしてミケランジェロの真の礼替者たちにとっては、これがミケランジェロ風なるものの真のタイプなのである。すなわち、甘美さと力強さ、驚きを伴う快楽、最も単純な自然物の中のみ通常見いだされるうるわしさを少しづつ取り戻しながら、あらゆる状態の端正な形態から刻々もれ出るように見える着想の逞しさが——強き者より甘き物出でたり。(73ページ)

この点で、ミケランジェロは、絵画において彼から直接の影響を受けたウィリアム・ブレイクばかりでなく、またヴィクトル・ユーゴーのような文学者の、すぐれた先駆者ともなるのである。ペイターの同じ論文の結びの一節には、次の言葉がある。

ミケランジェロの甘美と力強さの不思議な混和は、彼の後継者をもって任じた人びとの中に見いだされるのではなく、……降ってわれわれ自身の時代の多くの人びと、たとえばウィリアム・ブレイクやヴィクトル・ユーゴーの中に見いだされる。彼らは彼の流派に属してはいないが、また無意識的にはあるが、彼の真の弟子なのである。(97ページ)

しかし、こういう意味でのロマン主義が最も広く流行し、この珍奇さの特質が最もよく認められるのは、なんとといっても、このブレイクやユーゴーの19世紀のロマン主義においてである。

この19世紀ロマン主義の珍奇さは何に由来するのであろうか。なるほど、ペイターが「審美詩論」で説くように、この珍奇さは、一方ではゲーテやスコットの場合のように、冒険やロマンスを扱う単に皮相的なものであれ、あるいはユーゴーやハイネの場合のように、中世の精神を再創造するより想像的なものであれ、いずれにせよ中世からの借り物にすぎない場合がある。しかし、こういう外からの借り物にすぎない珍奇さの場合は別として、ここでは、19世紀ロマン主義に内在する珍奇さの場合として二つの場合を考えてみよう。

ひとつは、珍奇さが感覚的な美の追求の果に到達される場合で、テオフィル・ゴーティエがその例である。ペイターは「ロマン主義論」の中で、「恐ろしい怪奇さ」が「完璧な文学的仕上げ」と結びつく彼の作品の例として『死女の恋』と『キャピテン・フラカス』を挙げているが、夜ごと恋人の血を吸って生きている異様な女を画家も及ばぬ精妙な筆致で描く『死女の恋』もさることながら、ここでは『キャピテン・フラカス』第6章をとってみよう。この場面は、ある意味で、『ハムレット』第5幕第1場、オフェリア埋葬の場を下敷にしている。そのことは、ハムレットが墓堀人の堀り出した髑髏を手に取って、「ああ、あわれなヨリックよ」というのに倣って、小説でも、仲間たちのひとりが、主人公の死体を見て、「ああ、あわれなマタモールよ」というところにある。ところが、『ハムレット』では、ただ女王がオフェリアに別れを告げ、墓に花を撒き散らす場面があるだけなのに対して、小説では、この場面が舞台の背景画のイメージをもって丹念に描かれているのである。つまり、マタモールの遺骸を包む経帷子として用いられる、古くなった舞台の背景に描かれた森と花のイメージが、遺骸に草花を撒き散らす印象を与えるものとして描かれているのである。ゴーティエは、このような怪奇な題材を、このような入念な絵画的描写をもって表わすのである。

さて、次はもうひとつの場合で、珍奇さが失望や倦怠から生まれる場合である。その場合の適例はコウルリッジで、コウルリッジについては『鑑賞集』の「コウルリッジ論」に詳しいが、その中でペイターは、コウルリッジの詩の珍奇さにしばしば言及し、たとえば『クリスタベル』の詩に「一抹の『ロマンティックな』不気味さ」を認めるばかりでなく、失望そのものをテーマとした『失意の賦』の中に、「再び、ある奔放なフランスの蝕刻版画家のそのような不気味さ」を認め、ロマン的珍奇さが失望、倦怠と深い関係にあることを明らかにするのである。

それでは、この倦怠と失望は何に由来するのであろうか。18世紀のいわゆる新古典主義の時代は、人びとが一定の秩序を信じ、人びとがその中に安住した時代である。この時代には、世界は「存在の大連鎖」をなすものと考えられ、その与えられた一環に満足した人間は、他を顧みて羨んだり悲しんだりするこ

とがなかった。ペイターの言うように、人びとは「現状についての十分な知識をもって遠い水平線を忘れ、『ここに今あるもの』に満足し」たのであった。これが、ペイターが「18世紀の完全な態度」と考えた「ある種の無関心さ」なのである。ところが、コウルリッジはこの「完全な態度」の意味を誤解し、これを「過度の真面目さ」として理解する。こうして、コウルリッジは『賓辞に量の別を附する理論』が失敗したとって『泣き』、哲学の方式が潰えたとして『わめく』のである。この絶対的なもの、永遠なものを求める真面目さとその失敗から起こるのが、コウルリッジの失望と倦怠なのである。こうして、ペイターの言うように、コウルリッジは「倦怠の真の花」となり、ほかの誰にもまして、「あの絶え間ない不満と倦怠と郷愁、あの果てしない悔恨を表わす」ことになるのである。

さて、いずれにしても、ロマン主義の珍奇さには、中世主義者の場合のように、これを外から得る場合は別として、内在本質的には、ゴッティエの場合のように、感覚美、形式美に徹するときに生まれる場合と、コウルリッジの場合のように、超感覚の世界、理想の世界を追求する結果、倦怠と失望という形で現われる場合との二つがある。結局、ロマン主義は、本質的には、感覚美に徹する審美主義と超感覚の世界を求める理想主義との二つに大別されるのである。

そこで、まず審美主義の方から考えてみると、英国の審美主義はキーツとラムに始まるといってよい。

キーツはベンジャミン・ベイリーへの手紙（1817年11月22日）で、「思想の生活よりもむしろ感覚の生活を！」といい、幸福は現在の中にしか求められず、瞬間を越えて人を驚かすものはないという、審美主義に特有の感覚主義と刹那主義を説く。この感覚主義と刹那主義は、初期のテニソンやD・G・ロセッティに受けつがれ、展開されることになるのであるが、その最も典型的な例としてテニソンの初期の詩のひとつである『シャロット姫』を取ってみると、そこでは、四面灰色の壁にかこまれた暗い部屋の中にひとり閉じ籠もって、外を見れば死ぬことを予言され、外の世界は鏡にうつる影以外には何ひとつ見る

ことなく、ただひたすらに、日夜魔法の織物を織りつづける姫の姿が描かれている。そしてこのファンタジーとイメージは、ペイターの『文芸復興』の「結語」のイメージへと発展し、外からは人の声の届かない、個性の厚い壁で取り巻かれた部屋の中で、ひとりの孤独な囚人として自分自身の世界の夢を見つづけ、われわれ自身を織ったりほぐしたりする不思議な不断の営みをつづける人間の心というイメージとなって見事に結実するのである。

『怠惰に寄せる賦』の詩人キーツは、エンディミオンを「極楽の森で怠惰を夢見た人」（『エンディミオン』第1巻176—17行）と呼ぶ、怠惰な享楽生活を説く詩人でもある。このことはラムの場合も同様で、世界の荒波をよそに、身辺の些事にほとんど享楽主義的な喜びを見いだすラムはまた、『昔のなじみ深い顔々』をなつかしんで暮らす無為の人である。この怠惰と無為を礼讃するキーツとラムの声は、テニソンの同じく初期の詩のひとつである『ロートスの実を食べる人びと』の中にもこだまする。ひとつの島にたどりついた人びとがロートスの実を食べて極楽にある思いをし、もう荒海に漕ぎ出すことはすまいと決心して、ただ故国の夢、子供や妻や奴隷の夢を見ることで満足する。そしてこの行動よりも安逸を願うテニソンの態度は、『鑑賞集』の「ワーズワス論」における、「行為」よりも「観照」、「なすこと」よりも「あること」を重んじる、ペイターのもうひとつの審美主義的態度に通じるものであろう。

ペイターはキーツとラムを英国における「芸術のための芸術」の原理の最も完全な実現者だと考える。しかし、この原理をもっと明確に論じ、「芸術のための芸術」の言葉を実際に用いたのは、フランスのゴーティエである。

ゴーティエはすでに『モーパン嬢』（1834年）の「序文」で、芸術をあらゆる功利的考慮から切り離す必要を説き、小説の主人公に「ぼくは形式の完成を美德だと信ずる」といわせて、事実上の「芸術のための芸術」の宣言をしているのだが、この言葉が実際に用いられ、もっと明確に定義づけられるのは、『芸術における美について』（1856年）においてである。なぜなら、彼はここで、「芸術のための芸術とは、芸術家にとって、それ自身美しいものを除く一切の先入主から解放された創作の方法を意味するのだ」と明言するからである。この「芸術のための芸術」の言葉と原理は、スウィンバーンによって英国

に移入され、『ウィリアム・ブレイク』（1868年）第2章の中に華やかに開花するのである。その中でスウィンバーンは、「芸術のための芸術が何よりも先であり、ほかのものはすべてその後それに付け加えられるべきであろうと思う」と、「芸術のための芸術」の旗印を高く掲げ、「ものをつくる方法をつくられたものの本質とし、その目的や結果を偶然とする原理」を強く説くのである。ペイターがこれと同年の『文芸復興』の「結語」で、あからさまに「芸術のための芸術」の説を唱え、これを人生における最高の知恵として説くのは、このような知的風土においてである。

この内容よりも形式を重んずる「芸術のための芸術」の説は、時代の道徳や宗教に対する反乱と反抗を意味し、ペイターのいわゆる「道徳律廃棄論」に由来する。ペイターは『文芸復興』の「オーカッサンとニコレット論」において、この中世の物語の中にこの要素の最も典型的な例を見いだすのだが、この中世における反乱的、道徳律廃棄論の要素の存在は、ゲーティエの師ヴィクトル・ユーゴーの小説『ノートル＝ダム・ド・パリ』（1831年）の中に、「それほど示唆と刺激に富んだ」形で認められるのである。

このヴィクトル・ユーゴーの歴史小説は、中世的雰囲気漂うパリのノートル＝ダムを舞台と背景にして、牧師の身でありながら、一目見たジプシーの美少女エスメラルダを忘れがたく、彼女への恋に身悶えして、彼女とともになら地獄へ堕ちてもかまわないという副司教クロード・フロロを主人公とする、魂に対する肉の勝利を賛美する小説である。エスメラルダは、神が聖母よりも彼女を選ぶほど美しい人として、また神その人よりも聖なる人として、「星の王冠」を戴く姿で描かれる。これはヴィーナスのイメージであり、フロロのエスメラルダへの恋は、聖母よりもヴィーナスへの愛であり、ペイターの言う、キリスト教の「不思議な敵対宗教」なのである。それは、ペイターがつづけて言うように、「まだ死んではないで、ただ一時ヴェーヌスベルクの洞窟に隠れているにすぎない、あの昔のヴィーナスや、あらゆる種類の変装をしてまだ地上をあちこちさまよい歩く、あの昔の異教の神々の復帰」なのである。そしてこの中世の世界に変装姿で放浪する異教の神々のテーマこそ、ハイネの「流謫の神々」（1853年）の主題であり、そこでは、アポロやディオニュソス

など異教の神々が困苦のもとに中世に生き延びる有様が、ハイネ一流の皮肉な筆致で軽妙に美しく描かれる。この話の冒頭の部分を『文芸復興』の「ピュ・デルラ・ミランドラ」の章で長々と引用するペイターが、中世におけるディオニュソスとアポロの物語、「ドニ・ローセロワ」と「ピカディのアポロ」を書くことになるのは、このハイネのファンタジーと趣向に基づいてのことなのである。

さて、ここでロマン主義のもうひとつの動向に目を転ずると、それは理想主義である。理想主義は、19世紀のロマン主義においては、ワーズワスやシェリーの場合のように、しばしば汎神論の形を取る。

ワーズワスによれば、ひとつの霊あるいは心が、人間のみならず外界の事物にもあまねくゆきわたり、それゆえ、人間の心は外界の事物と精巧に「合致する」ことができるのである。ところで、この人間と自然の霊は、空間的ばかりでなく時間的にも遍在するのであり、「永遠なるもの」なのである。こうして、万物は、この「永遠なるもの」のあらわれ、あるいは仮象にすぎず、『序曲』（第6巻）の有名な言葉でいえば、森羅万象は「永遠なるものの型と象徴」なのである。

このワーズワスの汎神論は、自らワーズワシアンをもって任じたアーノルドによって受け継がれることになる。しかし、文明が進むにつれて一段と近代病が悪化したヴィクトリア朝に生を享けたアーノルドにとっては、人間が自然と「調和する」ことはむづかしくなり、自然の霊は人間から遠ざかり、深山幽谷に逃げてゆくのである。ワーズワスの詩が湖水地方に与えた魅力をオックスフォード地方に与えた詩だといわれる『スカラー・ジプシー』を例にとると、アーノルドがここに描いた、何百年も昔にオックスフォードの大学を去ってジプシーとして今日まで生きつづけるというスカラー・ジプシーこそは、ワーズワスの「永遠なるもの」としての自然の霊にはかならないのである。アーノルドがスカラー・ジプシーに呼びかけて、

お前を、渡し場で、陽気なオックスフォードの騎手たちが、
夏の夜、家へ帰る路で、見かけた、

平底舟のロープが水を叩いて回るとき、
 冷たい流れの中でお前の濡れた指を引きずりながら、
 バブロック＝ハイズでテムズの上流を横切るところを。

と歌うように、スカラー・ジブシーはオックスフォード地方のいたるところに出没する。しかし、アーノルドのスカラー・ジブシーへの最後の悲痛な叫びは、「ここから逃げて、もっと深くこんもりと繁る森の中へ飛び込め！」ということなのである。

さて、ペイターは、オックスフォードの学生のころ、当時詩学教授であったアーノルドの講義を熱心に聴講したばかりでなく、当時オックスフォードの学生の人に人気のあったアーノルドの『スカラー・ジブシー』の愛誦家でもあった。トマス・ライトの『ウォルター・ペイター伝』（第1巻173ページ）によれば、ペイターは、ある日曜日の一日、友人たちとハイキングに出かけ、小さな宿屋で食事を取ったあと、バブロック＝ハイズを通して帰ったとき、その地を歌った、あのアーノルドの『スカラー・ジブシー』の1節を引用したという。ペイターが自然の霊をしばしば「仲間」のイメージで捉えているのは、このオックスフォードの学生の「仲間」としてのスカラー・ジブシーのイメージに影響されてのことであろうか。

ところで、ロマン主義の汎神論は、フランスではセナンクールの『オーベルマン』に見いだされる。オーベルマンは、アルプスの山中で、「自己の生命は自己のものであると同時に宇宙のものである」（第7信）ことを感じ、「森の動きの中や、松の木の響きの中に永遠の言語のいくつかの音調を求めるのだ」（第48信）という。このセナンクールの『オーベルマン』に心酔したアーノルドは、『オーベルマン』の作者を慕って2度まで詩を書くことになるのだが、最初の詩の中で、セナンクールを、他のいかなる汎神論の詩人よりも、ワーズワスよりもゲーテよりも親しみ易い詩人とし、永遠の言語の「いくつかの音調」という、あの特徴あるイメージを用いて、オーベルマンは「永遠の言語のいくつかの音調が松の枝の間を通るのを聞いたのだ」と歌う。T・ライトは、ペイターがアーノルドの影響でワーズワスの次にセナンクールを読み初めたこ

とを伝えているが、ペイターの未完の小説『ガストン・ド・ラトゥール』の主人公が、ラ・ボースの平原に耳を傾けて聞き取るのも、まさにこの自然の伝える「いくつかの音調」にほかならないのである。

ところで、ロマン主義の汎神論者には、もうひとり、今のべたドイツのゲーテがある。ゲーテは、ペイターが自ら「偉大な現代の汎神論詩人」と呼んだ人で、『ファウスト』の主人公は、しばしば地の霊が自分のそばに漂っていることを感じ、恋人のマルガレーテに、「一切を抱くもの」の存在を説き、すべてのものがお前の頭や胸へ迫ってきて、お前のかたわらに動いている（第1部3438行、3447—50行）という。この万象が人を「抱く」というイメージは、アーノルドの「おお、自然よ！ お前の子供のまわりにお前の腕をしっかりと巻きつけよ」（『スウィッツェランド』93—4行）へと展開する。T・ライトは、ペイターがアーノルドの影響でワーズワスの次にセナンクールとともにゲーテにも傾倒したというが、ペイターが、「ロウゼンモルトのカール公」の主人公が自分のまわりに「覆いかかる存在」を感じたとのべるのは、このようなイメージを踏まえてのことではなかろうか。

しかし、ゲーテの汎神論がペイターへ影響を与えたのは、ひとりアーノルドを通じてばかりではない。それはまた、カーライルを通じてなのである。『ファウスト』で、地の霊は主人公に向かって、「おれは時のざわめく機織にいそしみ、神の生きた衣を織っているのだ」（第1部508—9行）という。この「神の生きた衣」のイメージは、カーライルの『衣裳哲学』のキー・イメージとして取り上げられることになる。カーライルはその本の中で、原文にはただ「神の生きた衣を織る」とのみあるのを、「お前がそれによって神を見る衣を神のために織る」と訳し、また原文の二つの文を結びつけて、「時の織機で織られ、つねに織っている『生きた衣』」（研究社英文学双書49、187、245ページ）という使い方をする。汎神論的思想をあらわすのに、二度までこの同じイメージを使っているペイターが、一度、「時の織機でつねに織っている、それによって神がわれわれに見られる生きた衣」というとき、紛れもなくこのカーライルの使い方に従っているのである。

さて、以上要するに、ロマン主義の二つの潮流は、このようなさまざまな経路を経てペイターの中へ流入する。しかし、それらはまた、もっとしばしばロマン主義の源泉そのものから直接ペイターの中へ流れ込むのである。いずれにしても、ペイターは19世紀ロマン主義の二つの流れの合流点に位し、彼の中で、この二つの流れは飛沫をあげて闘ぎ合うのである。

ペイターがしばしば「自分に対する二つの敵対的な要求者の間の、あるいは二つの理想の不一致」の意識を訴えるのは、このことに由るのである。このペイターの訴えは、ほとんど晩年まで変わることがなかった。ペイターは、彼の最晩年の作品のひとつである『ガストン・ド・ラトゥール』においてさえ、主人公の訴えを次のように描くのである。

二つの世界、二つの対立する理想が、彼の前に現前するのだった。ひょっとしてある第三の条件が加わることにより、その不一致を償うことができるだろうか、それともある不可能な調和への努力で、ただときどき彼を苛立てるにすぎないのだろうか。（38—9 ページ）

ペイターの生涯と作品は、実にこの『ガストン』の言葉の、またとない例証だったのである。